ANTONIO CARLINI

LA BANDA, STRUMENTO PRIMARIO DI DIVULGAZIONE DELLE OPERE VERDIANE NELL'ITALIA RURALE DELL'OTTOCENTO

FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMIII

Antonio Carlini

LA BANDA, STRUMENTO PRIMARIO DI DIVULGAZIONE DELLE OPERE VERDIANE NELL'ITALIA RURALE DELL'OTTOCENTO

Quando, nel 1901, si spegneva a Milano Giuseppe Verdi, il suo nome vantava una popolarità straordinaria: l'estremo saluto, cui parteciparono delegazioni di municipi d'ogni parte d'Italia,[1] ma soprattutto le cerimonie e i concerti allestiti ovunque nel Paese, confermavano un affetto collettivo che trascolorava in mitizzazione, esulando dal contesto in senso stretto musicale. Infatti, sin da quando venne coniato il celebre acrostico 'Viva V.E.R.D.I.', si riconosceva alla figura stessa del musicista bussetano una valenza simbolica rappresentativa dei valori di italianità, cui necessariamente serviva una divulgazione di massa. Un simbolismo facilmente strumentale anche al nazionalismo d'inizio secolo, che, consapevolmente, attivava strategie di coinvolgimento popolare attorno all'opera lirica, puntando sul nome di Verdi, festeggiato per altro anche in occasione del centenario dalla nascita da altrettanto numerose celebrazioni. Non per caso proprio nel 1913 cadeva il primo allestimento di *Aida* all'Arena di Verona, voluto da un lato evocando un principio di democratica accessibilità, ma dall'altro recuperando, nel gusto *pompier*, quell'estetica del meraviglioso tipica del barocco assolutista.[2] Di fatto, comunque, tanto in occasione della morte quanto nel primo centenario verdiano, tutta l'Italia musicale si muoveva: non solo il mondo dei musicisti di professione (teatri, orchestre, ecc.), bensì soprattutto il variopinto circo dei dilettanti (accademie, gruppi mandolinistici, orchestrine, cori e bande). Proprio le bande poi –

[1] Al sindaco di Milano vennero inviati ben ottocentonove telegrammi di condoglianza per la morte del Maestro (*Onoranze a Verdi*, in «Gazzetta musicale di Milano», LVI, n. 7, 14 febbraio 1901, p. 97).

[2] Si veda in proposito il saggio di G. Morelli, *L'opera*, in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 43-113.

le quali, grazie alla capillare presenza sul territorio, riunivano nello stesso pensiero il paesino di montagna e di mare, la grande città e la più piccola frazione di un comune di valle –, fornivano una testimonianza tangibile della popolarità verdiana.[3]

Tra le innumerevoli locandine bandistiche impaginate per rendere omaggio al grande scomparso, quella della Banda cittadina di Cervia, proposta per il concerto del 27 febbraio 1901, portava il titolo *Vita musicale di G. Verdi*: si trattava di una rapsodia in tre parti compilata da Cesare Carini, comprendente tutte le opere del catalogo verdiano ordinate accuratamente in senso temporale.[4] Ma qualsiasi banda italiana dell'epoca era in grado di fare altrettanto, poiché, mentre nei teatri gli allestimenti verdiani si riducevano ai titoli più significativi, le relative trascrizioni per complessi di ottoni e percussioni continuavano a costituire un elemento fondamentale del repertorio bandistico. La semplice lettura di alcuni dati restituisce immediatamente il quadro della situazione:

(1) nell'archivio della Banda cittadina di Novara, composto da circa 1.000 partiture databili fra il 1840 e il 1920, 270 (il 27%) appartengono al genere operistico; di queste 115 (il 42,6%) sono relative a Verdi;[5]

(2) il repertorio del Corpo di musica di Pavia per gli anni 1840-1875 era formato da 442 titoli con 239 (il 54%) brani d'opera, di cui 58 (il 32%) relativi a Verdi;[6]

(3) i 93 brani che costituivano fra il 1867 e il 1870 il capitolo operistico della Banda di Treviso, per 38 numeri (il 40,8%) riportavano titoli verdiani;[7]

[3] Le numerose corrispondenze inviate da tutta Italia alla «Gazzetta musicale di Milano» all'indomani della scomparsa del Maestro riassumono, pur sempre in maniera parziale, l'affetto del mondo bandistico verso il musicista. Un «plebiscito di dolore» espresso tanto in piazza che nei teatri o nelle chiese da bande municipali, militari, complessi di istituti educativi, aspirandati, cioè collegi per seminaristi, o libere associazioni, capaci di riunire anche quattrocento esecutori come a Napoli. Programmi monografici comprendenti sinfonie, duetti, finali e romanze, ma pure atti interi estrapolati da opere note come *Aida*, *Otello* o *Traviata* e lavori ormai abbandonati dai teatri come *Oberto, Conte di S. Bonifacio*. Un gesto d'affetto sincero, nel quale si trovò riunito l'intero paese, da Milano a Catania, passando attraverso Bologna, Roma, Napoli, Pisa, Pistoia, Parma, Ragusa, Rimini, Carrara, Vigevano, Genova, La Spezia e decine di altri centri ignorati dalla gazzetta milanese («Gazzetta musicale di Milano», LVI, nn. 5-7, 31 gennaio, 7 febbraio e 14 febbraio 1901).

[4] A. Mingardi - F. Penso, *Musica che passione! La Banda comunale di Cervia. Storia e repertorio*, Ravenna, Longo, 1999, p. 95.

[5] Il fondo è custodito presso la Biblioteca del civico Istituto musicale «Brera» di Novara. Per la sua segnalazione sono grato ad Alberto Viarengo.

[6] Pavia, Biblioteca civica «Bonetta», Banda civica e Scuola musicale (1867-1948), 13, Registri, «Registro rubricato portante i diversi pezzi d'Opera, Concerti e Ballabili esistenti nell'archivio del Corpo di musica civico».

[7] N. Nigris, *Musica per banda. Opere didattiche e teoriche. Appendici. Indici*, in U. Nensi - N. Nigris - E. Tonolo, *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca comunale di Treviso*, V, Edizioni

(4) delle 770 partiture teatrali in repertorio presso il complesso cittadino di Cremona fra il 1860 e il 1940, 135 erano ancora verdiane (il 17,6%).[8]

Le ragioni di tale stretto rapporto tra la banda e Giuseppe Verdi risalivano intanto al più generale contesto del movimento bandistico nell'Italia del XIX secolo: una prima statistica effettuata nel 1871-1872 riportava la ragguardevole cifra di 1.607 complessi;[9] un successivo rilevamento, datato 1889, registrava la presenza di 2.212 unità.[10] Numeri ufficiali consistenti, ma pur sempre inferiori alla realtà.

Pur non essendo disponibili dati altrettanto precisi, tale fenomeno riusciva già in netta espansione intorno alla metà dell'Ottocento. La banda, ponendosi come estensione sonora del modello culturale borghese finalizzato al coinvolgimento emotivo ed educativo del popolo, ne riproduceva gli ambienti, i gusti e le finalità, semplificandoli e rendendoli consumabili per più ampi strati di popolazione. Di qui un repertorio musicale sin dall'inizio impostato su tre principali filoni: le marce (o comunque le musiche militari, simbolo degli obblighi contratti dal nuovo cittadino verso lo Stato), i ballabili (simbolo del meritato riposo del cittadino-lavoratore) e le trascrizioni operistiche, appropriazione di un territorio tradizionalmente aristocratico, da adeguare alla classe dominante, a sua volta precisamente intenzionata a condividerne i risultati con un popolo non più da sottomettere, ma da convincere.

L'investimento politico nel settore era motivato dal ruolo svolto dal melodramma come unico prodotto culturale nel quale tutti i cittadini si riconoscevano italiani: un potente mezzo per creare la coscienza della nazione e diffonderne la lingua anche. Un sistema di trascrizione che riproduceva l'opera in veste bandistica a breve distanza dalla prima teatrale garantiva inoltre la rapidità dell'informazione, agganciando anche il vantaggio mercantile della pubblicità al prodotto. Un caso esemplificativo è costituito dal *Don Carlos*, la cui prima si tenne a Parigi l'11 marzo 1867, e la cui musica veniva "distribuita" dalle bande in Italia (a Treviso e Novara ad esempio) già nel luglio-settem-

Fondazione Levi, Venezia, 1998-2000, pp. 2731-2737 («Serie III. Studi musicologici. Cataloghi e bibliografia», 4).

[8] C. Devotini, *Inventario del fondo della Banda musicale del Comune di Cremona conservato presso la Biblioteca statale di Cremona*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia - Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, a.a. 1998-1999.

[9] *Istituti e Società musicali in Italia. Statistica*, Roma, Regia Tipografia, 1873, p. 444.

[10] Cfr. M. Ruggieri, *Lo Stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto albertino alla crisi di fine secolo*, in *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento. Atti del convegno di studi* [...] *Trento 1-3 dicembre 1995*, a cura di A. Carlini, Trento, Provincia autonoma di Trento - Società filarmonica di Trento, 1998, pp. 13-72: 54 («Quaderni dell'Archivio storico delle società filarmoniche italiane», 1).

bre dello stesso anno, con largo anticipo rispetto alla "prima" bolognese del 26 ottobre 1867.[11] E il mercato editoriale seppe approfittarne: non appena l'organico bandistico – grazie a riformatori quali Cesare Carini, Emanuele Krakamp, Dionigi Cortesi e Alessandro Vessella – venne conformato in strutture strumentali stabili, l'intersezione tra teatro e banda fu oggetto d'attenzione da parte dei grandi editori, Ricordi e Sonzogno *in primis*, che si preoccuparono di fornire contestualmente alla partitura orchestrale anche la versione bandistica delle opere realizzate dagli autori di scuderia.[12]

Questo meccanismo era già stato innescato quando Giuseppe Verdi esordiva sulle scene del teatro operistico, e in entrambe le direzioni: la banda ripeteva l'opera, ma anche l'opera riprendeva la banda, non solo facendola sfilare sul palcoscenico, ma soprattutto assimilandone lo strumentario e i *topoi* linguistici. A Verdi spettò il compito di portare il processo al punto di massima intensità: sin dal *Nabucco*, infatti, tanto nell'organizzazione scenica, quanto nell'intima fibra del linguaggio musicale, l'influenza della banda è riconoscibile, convogliata dall'energia ritmica e dalla semplicità della struttura melodia/accompagnamento, finalizzate a una chiara comunicazione del messaggio emotivo. D'altro canto la viva presenza nella partitura dei fiati e delle percussioni rendeva facile la trascrizione bandistica, attingendo dalla stessa materia prima. Caratteristica della partitura bandistica era infatti una drastica semplificazione del tessuto musicale: melodia affidata agli strumenti soprani e accompagnamento ritmico ai bassi, scrittura a parti strette e per famiglie autonome, in modo da costruire un assieme di compatta densità. Una distribuzione di funzioni dalle implicazioni sociologiche non trascurabili, poiché la banda era di fatto un organismo interclassista, dove l'operaio sedeva accanto all'artigiano, il contadino accanto al borghese. E se i "soprani" recuperavano il virtuosismo perduto, abbandonando gli strumenti e le pratiche della musica popolare (pensiamo per esempio al violino, sostituito da clarinetti e trombe), per le quali erano necessarie doti squisitamente musicali (orecchio innanzitutto e abilità strumentale), nel settore dell'accompagnamento entravano democrati-

[11] La partitura manoscritta del *Duetto nell'Opera "Don Carlo" di G. Verdi ridotto per musica militare da V. Zavertal* (atto II, III), porta la scritta «Treviso lì 17 Luglio 1867». Considerando forse l'assoluta novità dell'opera, il trascrittore, caso assai raro per l'epoca nel mondo bandistico, riporta anche le indicazioni metronomiche coincidenti con quelle presenti nell'edizione Ricordi (Modena, Biblioteca Istituto musicale «O. Vecchi», Fondo Banda Guardia nazionale, Teca Ver-Z). La riduzione realizzata per la Banda di Novara da F. Gibelli dell'*Introduzione, coro di cacciatori, romanza, preghiera e ballo della regina* (*Don Carlos*, atto I) risale invece al settembre del 1867 (Novara, Biblioteca del civico Istituto musicale «Brera», Musica per banda, Inventario n. 643).

[12] Le collane riservate da Ricordi e Sonzogno alla musica bandistica vengono appunto inaugurate negli ultimi decenni dell'Ottocento.

camente anche strumentisti assai meno dotati. Costoro erano facilitati da una pratica che dimenticava l'oralità per la scrittura e la lettura, e dall'affidamento di parti consistenti nella semplice riproduzione dei ritmi di base attraverso un numero limitatissimo di note (tre, sei).[13] Gli stessi ritmi connotati fisiologicamente dalla pulsazione cardiaca che si individuano nel substrato della ritmica verdiana.

Analogo discorso può essere fatto per l'impiego dell'unisono e del *crescendo*: l'impatto sonoro della banda guadagna in entità e in fisicità – rispetto agli agili e "cameristici" complessini popolari del Settecento (due violini e basso; violino, viola e "zitera", ecc.) – rappresentando per metafora una nuova dimensione collettiva ed esaustiva, espressa nel contempo dalla coralità verdiana e dal peso fonico di un'orchestra vibrante del respiro dei fiati. Naturalmente il genio del compositore elaborò queste strutture primarie con tutta la profondità drammatica e musicale che gli era propria, ma tali componenti, assorbite dalla banda, tornarono utili alla banda stessa quando – assodato il successo del bussetano sulle scene di tutti i teatri del mondo – si trattò di divulgarne il messaggio attraverso la pratica della trascrizione.

I numerosissimi brani bandistici di provenienza teatrale risultavano quanto mai opportuni a servire l'impostazione ideale e sociale della cultura di massa, basata sulla selezione di dettagli importanti, su riassunti dell'azione e, soprattutto, sulla sintesi dei contenuti sentimentali. Procedimenti che consentivano l'identificazione del popolo in una esperienza elitaria, i cui modelli (e valori) cominciavano a essere oggetto di desiderio, di emulazione, entravano cioè negli orizzonti delle aspettative di vita. Un processo di semplificazione confermato in un altro settore dalla prassi, frequente nel mondo delle riviste femminili, di riassumere celebri romanzi. Nella trascrizione bandistica migrava la struttura narrativa di questi romanzi in pillole, dove l'azione si fa rapida e chiara, espunta degli elementi riflessivi e di attori/azioni minori, concentrata sulle vicende di un solo personaggio. Del resto già nella stesura del libretto d'opera si assisteva a un simile procedimento, quando, nell'operazione di traduzione/trasferimento dal soggetto originale venivano in prima istanza tolti i personaggi secondari e tutto quanto non fosse inerente allo scheletro dell'azione.

Per comprendere le funzioni della trascrizione bandistica pare opportuno schematizzarne le tipologie:

[13] Per chi suonava uno dei tanti strumenti d'accompagnamento (genis, trombe in Mi♭, corni o tromboni) era sufficiente conoscere le poche note corrispondenti ai gradi fondamentali delle due, tre tonalità usuali, comprese nell'ambito d'una ottava posizionata al centro del registro d'impianto dello strumento. Si vedano in questo senso gli articoli pubblicati da R. LUCARINI, in «La Banda», I, n. 1, 1871, e I, n. 12, 1872, senza paginazione.

(1) trascrizione integrale. I casi di trascrizione di un'intera opera sono rari, per quanto presenti su tutto il territorio; più diffusa la rilettura di un singolo atto. Entrambe le tipologie erano comunque appannaggio di complessi dotati di una non comune qualità esecutiva;[14]

(2) trascrizione selettiva. Prevede l'estrapolazione delle melodie più famose sottoposte quindi a una semplice trasposizione di strumenti. È la forma più diffusa, dominante soprattutto nella prima metà dell'Ottocento, preferita dalla maggioranza dei piccoli complessi;

(3) trascrizione elaborata. Questa forma richiede al trascrittore competenze specifiche e richiama parimenti ampie libertà e capacità negli esecutori. Si diffonde soprattutto negli ultimi tre decenni dell'Ottocento e conosce un numero piuttosto ampio di varianti etimologiche: 'fantasia', '*pot-pourri*', 'sunto del...', 'divertimento sopra...', 'ricordi da...', 'concerto su...', 'capriccio sul...', 'reminescenze', ecc.[15]

La preferenza per la trascrizione selettiva dimostra proprio la prevalenza di una funzione di ripetizione dell'opera attraverso le melodie più note «perché i cosidetti ammiratori di Bellini, Donizetti ecc., ritornino a gustare la dolce voluttà di canticchiarle, allorché nella pubblica esecuzione bandistica, il trombone, il cornetto, il bombardino o qualche altro strumento le suona», scriveva Luigi Pucci sulla «Gazzetta musicale di Milano» nel 1901.[16]

Tromboni, cornette, bombardini e clarinetti prendevano il posto di Violetta o Alfredo, di Leonora o del Duca di Mantova, con un sicuro vantaggio rispetto all'originale: l'astrazione del linguaggio strumentale, che consentiva un processo di immedesimazione indipendente, ad esempio, dalla comprensione di situazioni e vicende precisamente connesse al testo. In questo senso non era indispensabile che una conoscenza minima dell'opera, basata appunto su una selezione di dettagli, cui l'opera verdiana prestava le sue parole-chiave legate a melodie-chiave (un procedimento ancor più perfezionato poi nel melodramma pucciniano). Un motto come «Amami, Alfredo», poteva, ad esempio, essere vissuto come emblema di quel sentimento romantico scoperto dall'Ottocento borghese e divulgato (cioè esposto al volgo) per modernizzare l'antica famiglia patriarcale, in ragione del progressivo industrializzarsi della società, indipendentemente dalla puntuale conoscenza della situazione di Violetta e Alfredo nell'atto II della *Traviata*. Si esprimeva così una logica individualista e al tempo stesso universale, basata sull'identificazione di comportamenti sentimentali omologati e livellati che sposavano meccanismi tradizionali di teatro musicale, propri anche della musica strumentale, ossia la messa in rilievo dell'uno, del solista-attore, del virtuoso-eroe.

La predominanza di cavatine, arie e duetti nella trascrizione bandistica – nel repertorio della Banda della Guardia nazionale di Treviso ad esempio a fronte di 15 sinfonie d'opera, comparivano 21 cavatine, 13 arie e 22 duetti[17] –, non rispondeva unicamente a ragioni pratiche (ossia al livello tecnico mediamente basso della massa di strumentisti, tra i quali spiccavano i pochi realmente capaci cui affidare arie e duetti), bensì anche a un principio di spettacolarità vivo sin dai tempi del concerto settecentesco ed esaltato quindi nell'Ottocento. Tuttavia, laddove il concerto proponeva idiomi squisitamente strumentali, la trascrizione d'opera aggiungeva il gusto melodico della romanza, facendo scattare meccanismi di riconoscimento precedenti lo stupore suscitato dalla bravura dei solisti. In questa direzione l'organizzazione della partitura procede verso la maggior autonomia dei solisti stessi, dando vita (soprattutto nella seconda metà del secolo) al genere della fantasia su temi d'opera, vero e proprio *alter-ego* bandistico del concerto per solista e orchestra, testimonianza di una progressiva crescita tecnica non solo dei bandisti ma anche dei maestri trascrittori.[18]

Catalogare la trascrizione bandistica come semplice fenomeno di ripetizione dell'opera appare a questo punto riduttivo: certamente, soprattutto all'inizio del secolo o per complessi meno agguerriti, il modello di riferimento era la trascrizione parziale dell'opera senza aggiunte o interpolazioni, privilegiando non solo singoli numeri, ma anche interi atti, con una evidente simpatia per i finali, suggerita da quel nucleo di opere verdiane (*Ernani*, *Trovatore*, *Forza del destino*, *Rigoletto*) in cui la tensione emotiva proprio nei finali esplode con strepitosa efficacia drammatica. Proseguendo negli anni, la stessa logica della selezione continuava a proporre opere nel frattempo uscite dal reperto-

---

14 È questo il caso delle grandi bande militari e dei complessi sostenuti dalle città più ricche e popolose. La Banda municipale di Modena, ad esempio, in uno dei suoi momenti più felici dal punto di vista artistico e finanziario, corrispondente alla direzione del maestro Ubaldo Reggiani, presentava nel Giardino pubblico due opere verdiane complete trascritte dallo stesso Reggiani: *La forza del destino*, il 27 maggio 1880, e *Aida*, il 18 maggio 1882 (A. TORELLI, *Notizie storiche, documenti, cronache sul liceo musicale «Orazio Vecchi» nel 90° della istituzione [1864 - 1954]*, Modena, Cooperativa Tipografi, 1954, p. 158 sg).

15 È questo il caso, ad esempio, della *Fantasia sulla "Traviata" per cornetto e banda* op. 146 di Amilcare Ponchielli (Cremona, Museo civico, Rubrica Y, b, Musicisti, vol. 1, Ponchielli 282).

16 L. PUCCI, *Sulla musica teatrale ridotta per banda*, in «Gazzetta musicale di Milano», LVI, n. 36, 5 settembre 1901, pp. 509-512.

17 N. NIGRIS, *Musica per banda* cit., pp. 2731-2738.

18 Osservando il repertorio bandistico fra il 1850 e il 1900 stupisce l'alto numero riservato a concerti (*et similia*) per trombe, cornette, tromboni, clarinetti, bombardini e banda a vantaggio di una letteratura strumentale altrimenti ignorata nella parallela storia dell'orchestra sinfonica.

rio teatrale e affidate alla sola memoria degli ascoltatori. Questi brani bandistici, estrapolati spesso con sicuro senso artistico, svolsero quindi un ruolo di conservazione, diremmo oggi di documentazione, tenendo in vita il titolo di lavori altrimenti dimenticati.[19]

In conclusione, nei confronti del melodramma verdiano la banda finisce con lo svolgere una funzione di *medium* culturale osservabile su tre livelli distinti:

(1) sotto il profilo interlinguistico la banda, con le semplificazioni dell'opera attraverso la pratica della trascrizione, getta un ponte tra l'ambito colto e quello popolare, costruendo un nuovo prodotto, basato sulla contaminazione fra i due mondi, non senza conseguenze per entrambi. Erano gli albori di uno stile folclorico legato al contesto urbano e ai fenomeni di industrializzazione tipici dell'Ottocento;

(2) sotto il profilo intersistemico la trascrizione bandistica procede mediando attraverso i sistemi della musica operistica e della musica strumentale, operando scelte motivate da ragioni non solo musicali ma anche spettacolari, privilegiando modi di comunicazione diretta, mutuati dalla letteratura e consistenti nella riproposta dello scheletro poetico narrativo;

(3) sotto il profilo sociologico la banda interpreta gli ideali civili proposti dalla musica di Verdi redistribuendoli in forma di rituale, cioè come comunicazione realizzata per tramite dell'azione pubblica (il concerto), stereotipata (la ripetizione di selezioni d'opera) e simbolica (di democrazia, d'interclassismo, d'italianità).

ABSTRACT – Starting from the assumption that Verdi's music was popular in the world of the wind band and drawing examples from among the abundant documentable cases, this paper posits reasons for such success, viewing wind ensembles as a not insubstantial means for diffusing Italian identity, to which Verdian melodrama bore fundamental witness. The fortune of the man from Busseto within the band world throughout Italy is confirmed not only by the abundance of Verdian titles in archives and on posters, but also by the well-timed circulation of various types of transcriptions of his music. In line with this fortunate alliance with bands is the very structure of Verdian melodrama: certain processes of rhythmic simplification and the colorful use of winds within the instrumental fabric point to analogous points of com-

[19] Ancora nel gennaio del 1900 a Predazzo in Val di Fiemme Luigi Divan trascriveva per la banda da lui diretta la *Sinfonia "Oberto Conte di S.t Bonifacio" del Maestro Giuseppe Verdi* (Trento, Biblioteca privata A. Carlini). Altra opera normalmente frequentata dai maestri di banda fino ai primi decenni del Novecento fu l'*Aroldo*, ignorata, viceversa, dai teatri.

municative immediacy and accessibility, which are reflected in social class intersections (the bourgeoisie plays in the band next to the proletariat) and in musical "democracy" (the different levels of musical ability) among the members of the bands.

With respect to the Verdian dramaturgical conception, however, the process of making band arrangements inevitably results in adjustment at symbolic levels to the needs of a cultural mass: the transcription becomes a sentimental synthesis of the original work, relying on universal recognition of the melodic fragments associated with principal characters from the opera. This type of "translation" is not always univocal; it gathers several connotations, either musical, developing idiomatic characteristics of the winds, or practical, adjusting to performing abilities of ensembles and to sensibilities of not only an urban but also a rural audience. "Integral" transcriptions and "elaborated" transcriptions (appanage of ensembles gifted with major technical abilities) exist, however, in small numbers in comparison with "selective" transcriptions, which are based on an extrapolation of the most famous melodies subjected to simple instrumental transposition.

It thus seems unfair to label the transcriptions as only modest versions of the original melodramas, since the band "restatements" continued to reward even those Verdian titles that were excluded from the repertory in theatrical productions, or else because the practice of making transcriptions resulted in forging a bridge between the cultured and the popular fields, or even because the symbolic valences (mixture of classes, "democracy", Italianness) from Verdi's music were transmitted through the bands for wide redistribution in both big cities and small towns.